

## DIGRESIONES SOBRE EL ARTE ESQUEMATICO DE ASPECTO PREHISTORICO Y SUS VERSIONES MEDIEVALES Y MODERNAS: PROBLEMAS DE METODO

Antonio Beltrán

Con demasiada frecuencia encontramos aplicado el calificativo de «medieval» a obras plásticas parietales, fundamentalmente grabados, cuya afiliación a los estilos «levantino» o «esquemático», en el sentido que convencionalmente se les asigna, resulta imposible; incluso no andamos muy de acuerdo respecto de la terminología para grabados y pinturas que se sitúan, desde un punto de vista cronológico-cultural, en el Eneolítico y la Edad del Bronce; esto sucede no por las habituales y normales disensiones entre los prehistoriadores en cuanto a fechas y clasificaciones, sino porque, con frecuencia, no sabemos lo que son, qué representan o a quién corresponden tales grabados y pinturas y salimos del paso relegándolo todo a la Edad Media o cargándolo en el haber de los pastores.

La atención que desde hace algunos años se dedica a la «arqueología medieval» está aclarando, por lo menos, los planteamientos y esperamos que se produzcan pronto soluciones que se atisbaban en la última reunión nacional de Huesca o en la de la autonomía de Aragón, de Zaragoza en noviembre de 1987 <sup>1</sup>.

La larga serie de problemas que se nos plantean a cuantos nos ocupamos del arte prehistórico por estas cuestiones motivan la redacción de esta

---

<sup>1</sup> J. L. CORRAL, «Arqueología medieval e industrial» ponencia en *Estado actual de la Arqueología en Aragón*, Institución Fernando el Católico, 1987.

breve nota que no pretende, al rendir testimonio de homenaje al amigo y colega Antonio Ubieta Arteta, sino reflexionar y pedir meditación sobre algunos temas que tienen gran importancia metodológica y que no son tratados con seriedad al ser apartados de sus estudios tanto por los arqueólogos como por los historiadores del arte o por los que se ocupan, en general, de los testimonios escritos sobre la Historia. Antonio Ubieta es uno de los científicos que con mayor solvencia ha precisado conceptos de la historia medieval de Aragón y ha percibido, en su Departamento, la necesidad de dotar de método adecuado a la investigación arqueológica aragonesa desde la dominación árabe a los tiempos modernos.

Nos hallamos frente a una crisis de las ideas tradicionales en lo que se refiere al arte prehistórico<sup>2</sup> por lo que ni siquiera es válido en nuestros días tomar como punto de partida lo que sabemos del arte parietal paleolítico o «levantino», aunque se llegue al cómodo arbitrio de que lo que no tiene una datación segura por medio de un contexto, lo definamos como de «la Edad del Bronce» y si los problemas aumentan, decimos de una forma ambigua y, desde luego inexacta, que es «medieval o moderno». No hay ningún vacío en el tratamiento de los grabados y pinturas cuando se afilian formalmente a un «estilo» determinado, pero se abandona totalmente cualquier intento de clasificación cuando pinturas o grabados adoptan formas indefinidas temporal o culturalmente y mantienen unas constantes de simplicidad, infantilismo o tosquedad que impiden su clasificación en las etapas históricas admitidas; visigodo, árabe, mudéjar, románico tienen la misma fijeza y ambigüedad, como términos, que paleolítico, «levantino» o «esquemático», en la Prehistoria, pero no sabemos que hacer con las formas sencillas, elementales o populares, cuando no se sujetan a los cánones sentados por los historiadores del arte. Salimos del paso utilizando términos tan ambiguos como *estilización*, *degeneración*, *amaneramiento*, dentro de las ideas evolucionistas mantenidas en vigor por la Escuela histórico-cultural. Hay obras de artistas singulares o de escuelas que siguen normas y convencionalismos, pero también realizaciones de artesanos o gentes inhábiles que pueden repetir modelos sin la menor evolución o simplificar esquemas llegando al mayor extremo en lo que Bastián llamó los «elementar Gedanke», que hace que dos representaciones o actuaciones puedan ser iguales sin la menor relación entre sí, dada su elementalidad por ejemplo signos cruciformes, círculos, meandros, triángulos, etc., etc. Podemos aclarar las cosas con un ejemplo; la repetición de círculos o de trazos cruciformes puede producirse en lugares diferentes, sincrónicamente, con independencia unos de otros, culturalmente hablando; pero el «mago»

<sup>2</sup> Antonio BELTRAN, «Arte rupestre prehistórico: Crisis de las ideas tradicionales», *Arte prehistórico en España*, Madrid, 1987, p. 16 y «Crise des idées traditionnelles sur l'art rupestre de l'âge de la pierre», en prensa en el Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas, Mainz, 1987, y «La pintura rupestre esquemática: el caso de la Península Ibérica», *L'Umana Avventura*, Milán, Inverno 1988-1989.

o campesino del barranco de Balos, en Gran Canaria, que en 1923 repitió una figura humana como las que veía a diario, de significado, época y autor desconocidos, pero utilizando el mismo soporte de fonolita, el mismo tipo de pico para ejercer su acción y copiando los modelos que tenía delante, estaba perpetuando un estilo irreal en su época, pero habitual a fuerza de verlo cada día. En este sentido resulta apasionante el ejemplo de los aborígenes australianos que conservan hoy su vida de cazadores y recolectores que ejercían a la llegada de los europeos o asiáticos colonizadores, cuyos barcos u otros objetos copiaron en sus frisos pictóricos, pero sin incorporarlos a sus actividades y sin que modificasen su vida, por lo que aunque podamos datarlos en épocas concretas no pueden ser apartados de la consideración general de un arte de cazadores. Lo propio ocurre con las figuras repintadas o «refrescadas» que sabemos que han sido ejecutadas hace una treintena de años en Nourlangie Rock o en el abrigo de las «pinturas azules» por Najolombi, sin que podamos separarlas del conjunto de «estilo rayos X» de la Tierra de Arnhem. Este es un caso muy claro de pinturas «prehistóricas» de pueblos cazadores de nuestros días.

El arte «esquemático» del Eneolítico y la Edad del Bronce es tan complejo que a la hora de buscarle denominaciones ha sido preciso encerrar el nombre entre comillas para indicar que se trata de algo convencional y asignarle notas definitorias o explicativas como «típico» cuando aparecen las innovaciones de los oculados, halteriformes, estilizaciones en phi, etc., que lo definen como eneolítico y añadir a «esquemático» la especificación «de tendencia naturalista» o «de tendencia geométrica», para indicar que hay figuras que nada tienen de esquemático, aunque están dentro de tal ambiente y otras que avanzan hacia un geometrismo que puede ser simbólico y llegar a la abstracción<sup>3</sup>. Es decir que podemos hallar símbolos y complicadas creaciones del intelecto para representar una idea o bien simplificaciones geométricas de quienes, carentes de recursos técnicos a la hora de grabar o pintar por las paredes, independientemente del propósito que les guíe, se limitan a realizar trazos o figuras simples y poco diestras.

Pero aún así no sabremos, por ejemplo, como llamar a los grabados que en las cerámicas hallstáticas de las Valletas de Sena o del Cabezo de Monleón de Caspe nos presentan ciervos «esquemáticos» que si los hallásemos pintados en un abrigo no nos ofrecerían ninguna duda para situarlos en la Edad del Bronce, y sin embargo se grabaron sobre cerámicas realizadas a mano obra de las gentes de los campos de urnas posteriores al 800 a. C. Se puede argüir que el Bronce final no se separa bien del Hierro I, pero estimamos que el problema es diferente. Si contemplamos una estilización de la «diosa de los ojos» que conocemos tan bien por su templo de Tell

<sup>3</sup> II Reunión de Prehistoria aragonesa, sobre *Terminología del arte prehistórico pospaleolítico*, Barbastro, noviembre de 1987. J. BECARES PEREZ, «Hacia nuevas técnicas de trabajo en el estudio de la pintura rupestre esquemática», *Zephyrus*, Salamanca, 1983, p. 137.

Brak, en Asia Menor y por su difusión hasta el Occidente y su expresión en los «ídolos oculados» nos daremos cuenta de que una sociedad que ha llegado a progresos industriales complicados, artísticamente representa una divinidad femenina por los ojos, solamente; o bien le basta para indicar la figura humana con dos triángulos opuestos por el vértice. En un claro camino hacia el geometrismo y la abstracción, no se repetirá la organicidad de los cuerpos humanos, sino que se figurarán mediante «halteriformes», «phis griegas» o «estilizaciones de abetos», sin que la explicación pueda derivarse de una mera evolución estilística y mucho menos de falta de aptitudes para lograr una representación realista. Resulta, por lo tanto, peligroso, sentar una norma evolutiva continua que vaya de lo abstracto a lo orgánico por una ley de progreso y perfeccionamiento y de lo orgánico a lo abstracto, de nuevo, por un principio de amaneramiento, decadencia y corrupción.

Lo mismo podríamos decir de unos grabados sobre el zócalo del templo griego de Demeter en Aezanoi, en el centro de Turquía; sabemos que este templo tuvo culto muy arraigado en la masa popular hasta el siglo IV d. C. y, por lo tanto, que los grabados —que indican una falta de respeto si no una profanación— son posteriores; pues bien, su estilo no les aleja de otros de la Edad del Bronce, salvo que alguno de los jinetes hace tremolar una banderola; y lo mismo sucede con los grafitos hallados sobre el revestimiento de un edificio árabe de la provincia de Teruel. Quizá estos ejemplos nos muestran los peligros de los cuadros tipológicos de formas con evolución sin solución de continuidad ni cambios en un proceso establecido previamente y del método comparativo, que con tanta facilidad e irresponsabilidad se utiliza.

Cuando se parte de los conceptos de *naturalismo*, *seminaturalismo*, *impresionismo*, *esquematismo*, *geometrismo*, *simbolismo* o *abstracción* el problema es aún más difícil pues se pretende aplicar a una expresión que no se sujeta a las normas, principios muy rígidos de carácter estilístico. Lo popular, los «grafitti» y el modo de expresión de campesinos o pastores tienen poco que ver con las ideas teóricas de esquematización o abstracción o con realizaciones que solamente somos capaces de explicar cuando tenemos los suficientes datos complementarios. Así las cazoletas y canales de Chilo (Lumpiaque, Zaragoza) no tienen sentido ni ninguna explicación práctica, salvo que se comparen con las «queseras» de las islas de Lanzarote o de Gran Canaria, que muestran que se refieren a ritos de vaciado de agua; pero ¿quién puede garantizar que tales toscos grabados o vaciados de la piedra son prehistóricos y no romanos o posteriores? Habría que acudir a la congruencia de tales ritos y conductas con cada una de las épocas y si para el caso de Lumpiaque no tenemos término de comparación, el misterio no podrá ser iluminado. Mucho más claros son los propósitos cuando nos hallamos frente a casos como el de la Laxe Erguida de Magoito, sobre el cabo de Roca, en Portugal, lugar sobre el que hay textos clásicos que nos

documentan respecto de las creencias indígenas prerromanas, según las cuales el sol, en el ocaso, se precipitaba en el océano; en la roca aparecen grabados de base en los que figura un tosco orante de edad indefinida, junto a líneas que podrían ser representación del mar y signos astrales evidentes que podrían relacionarse con los mencionados textos y que garantizarían para el conjunto una fecha anterior al mundo romano; sobre esta capa de grabados otros que forman cazoletas semiesféricas o alvéolos de forma rectangular, comunicados por canales profundos que rompen las figuras grabadas anteriores, indican la adjunción posterior de esta indicación de ritos relacionados con el agua. Pero por el estilo, el tipo de incisión o forma de las figuras, resulta equívoca cualquier fecha o base cultural que se les asigne.

Siempre no tenemos la misma fortuna de que haya textos de los geógrafos greco-latinos que nos describan ceremonias y menos contamos con la aparición de útiles o armas que definan una época, desde las alabardas o puñales (por ejemplo el de Peña Tu o los de Val Camónica o Monte Bego) a los signos de forma de ballesta frecuentes en el sur de Francia e incluidos en la cueva paleolítica de Gargas.

Es un problema interesante la aparición de barcos como los de Jimena, en Andalucía que han sido supuestos del III milenio y relacionados con los viejos mitos tartésicos, pero que, en ocasiones, se definen bien como cartagineses como en la grotta Regina de Sicilia, con inscripciones púnicas o de época indefinida como en la cueva de Ses Vins, en San Antonio, Ibiza. Los barcos de Jimena es muy posible que sean de Edad Moderna a juzgar por los grabados que les acompañan <sup>4</sup>, negros geométricos como los de La Pileta o los de los conjuntos de la Edad del Hierro en Alava, que nos sirven muy poco para sentar conclusiones cronológicas que, casi siempre se arrastran por el entorno con muy poca seguridad. Las polémicas que han suscitado estos barcos a pesar de que los problemas de arqueología naval están bien estudiados muestran las dificultades que pueden provocar los grabados o pinturas de épocas indeterminadas; el tratar de encontrar barcos de la Edad del Bronce parece disparatado en el estado actual de nuestros conocimientos, pero hay que tener en cuenta que los gaditanos, tartesios o no, monopolizaron la navegación más allá de las columnas de Hércules y que los cartagineses circunnavegaron Africa o al menos frecuentaron las rutas hasta el golfo de Guinea, en tanto que los fenicios llegaban a las Casitérides y desde luego a la zona del noroeste de Europa. Otra cosa es analizar cada elemento naval de las pinturas y estar seguros de que su representación es fiel y no simplificada o fantástica. Metodológicamente este ejemplo parece de enorme interés y sería necesario tomarlo como base para identificar técnicas de trabajo.

<sup>4</sup> A. BELTRAN, B. COSTA, J. H. FERNANDEZ, *Las pinturas rupestres de Sa Cova des Vi. Ses Fontanelles (Sant Antoni de Portmany, Ibiza)*. Ibiza, 1987. Cecilio BARROSO, «Nuevas pinturas rupestres en Jimena de la Frontera (Cádiz). Abrigo de Laja Alta», *Zephyrus* XXX-XXXI, Salamanca, 1980, p. 23.

Otro medio utilizado normalmente para la datación y calificación de pinturas y grabados es el de las técnicas de realización, tanto las incisiones con punta metálica, que en todo caso no dan más que una data *postquem*, como las pátinas cuya formación depende de muy variados factores, sin que la comparación con grabados datados sirva de mucho, aunque se hubieran grabado sobre el mismo soporte <sup>5</sup>; éste es un sistema obsesivamente utilizado en el Sahara con resultados que distan mucho de ser definitivos.

En realidad es muy frecuente que cuando no se pueda definir un grabado de acuerdo con una edad se le llame «medieval», sin más, creando así un cajón de sastre donde va a parar todo lo que no sabemos en que época datar; por el contrario hay figuras de aspecto semejante a las prehistóricas que nos dan fechas medievales o modernas, como es el caso de la figura picada de San Pedro, con las tres llaves del Paraíso, el Purgatorio y el Infierno, en la Capanina de Cimbergo, en la Valcamónica, idéntico en técnica a las figuras prehistóricas que le rodean, cuya significación iconográfica se completa mediante una fecha del siglo XV; o la del XVII de ciertos grabados de La Masada de Ligros, en Albarracín. Por otra parte nunca sabremos cuando se han añadido las cruces de cristianización que encontramos frecuentemente acompañando a los petroglifos gallegos y que en muchas ocasiones no son consecuencia de la conjuración de lugares con ritos tachados de paganos o diabólicos sino señales de deslinde o amojonamiento de las tierras; en Peña Tu, Vidiago (Asturias) hay cruces cuyo trazo está menos patinado que los grabados de la Edad del Bronce y en el «capitello dei Due Pini» de la Val Camónica, junto con los grabados prehistóricos hay cruces, posteriores a las señales que pudieron dejar los viandantes de la vecina vía romana y precursoras de la hornacina con la Virgen que aún sacraliza el lugar. La cuestión del sincronismo o no de signos grabados sobre monumentos, como los del dolmen de Soto (Huelva), por ejemplo, es ardua; pueden ser anteriores a la construcción, como los que aparecen en megalitos extremeños que luego se cubrieron con la tierra de un túmulo para no volver a ser vistos hasta su denudación y desuso, pero podrían haber sido incisos mucho después de la erección de los ortostatos.

Las noticias literarias, además de escasas son siempre muy imprecisas; por ejemplo las referentes a las pinturas de «Las Batuecas del Duque de Alba» de Lope de Vega o las numerosas citas que no es necesario detallar aquí, pero que nunca nos ofrecen datos seguros, sino identificaciones e interpretaciones fantásticas.

También resulta pueril atribuir a los pastores todos los grabados toscos o populares que se hallan abundantemente en toda España. Así en la

---

<sup>5</sup> FERRER BENIMELI et alii. *Signos lapidarios en Aragón*, Zaragoza, 1983.

provincia de Teruel, con técnicas y pátinas semejantes hay conjuntos que pueden alcanzar la Edad del Bronce y otros que son de tiempo histórico y aún muy recientes. Cabré ya dio a conocer los grabados de Valrobira y otras estaciones y Purificación Atrián está estudiando grupos de grabados de muy distinto carácter cuya valoración como prehistóricos nos parece muy arriesgada.

Un caso muy claro es el de los grabados de Balos en Gran Canaria <sup>6</sup>, en donde aparecen hombres montados a caballo o con botas altas que debieron impresionar a los sencillos artistas y que representaron con la parte superior ostentosamente doblada; y en el mismo lugar una inscripción árabe que leímos *muslim* (interpretada alguna vez como esquema de un barco) nos muestra un surco muy distinto a la de las inscripciones tiffinagh que sabemos estuvieron en uso hasta el siglo VIII de la Era, pero que podían ser muy anteriores y éstas cortan otras figuras y signos, poderosamente erosionados, con lo que se puede establecer una secuencia con cronología relativa que ciertamente permite llegar a tiempos posteriores al establecimiento de los españoles.

Otro tanto encontramos en las Antillas donde podemos asociar las figuras a momentos históricos claros; así la cueva de los Generales en la sierra de Cubitas, en Cuba, muestra a los militares españoles según una ingenua visión de los indígenas; y en la también cubana cueva de Ambrosio, en Varadero, lo que encontramos son cruces y signos que corresponden a ceremonias de negros africanos documentadas en el siglo XVII y que sin duda utilizaron la cueva como lugar para sus ritos secretos.

El friso de Los Cazadores, en el Rodeno de Albarracín, se lleva bien a edad moderna, pero es muy difícil precisar la época, dado el trazado infantil de las figuras. Y podríamos multiplicar los ejemplos que no harían sino confirmar la confusión que reina a la hora de interpretar las culturas y fechas de muchos de estos grabados. Hay que tener en cuenta, que salvo las cuevas que se cierran en una fecha conocida y datan cuanto queda en el interior antes de ella, o bien la superposición de estratos fechables sobre las paredes que aseguran un tiempo anterior a pinturas o grabados que haya en los muros, raras veces tenemos elementos para medir la edad del arte parietal, salvo los comparativos, estilísticos y de congruencia. No es este el momento de detallar los sistemas para datación de pinturas y grabados que están sublimando las técnicas hasta ahora utilizadas; quizá las más llamativas sean el estudio del «barniz del desierto» en Australia central con fechas de hasta el 30,000 BP., o las usuales de C 14 mediante tratamiento de la materia orgánica de los estratos donde cayeron fragmentos de pared pintada, como en la cueva Apolo II en Tanzania, con datas que se aproximan al 40,000. También ofrecen seguridad los datos derivados de los cambios climáticos, de la desecación y desertización a partir del Neolí-

<sup>6</sup> Antonio BELTRAN, *Los grabados del barranco de Balos, Gran Canaria*. Zaragoza, 1971.

tico, de la alteración de los niveles litorales, de la desaparición de animales representados en las pinturas en grabados, etc.

Hay que concluir, pues, que hay un arte sin edad, infantil y de tiempos históricos, cuya identificación no está sujeta a las normas estéticas de su tiempo, por lo que no es posible calificarlo estilísticamente. Es necesario acudir a los medios exclusivamente arqueológicos, en la misma forma que ocurre con la arqueología medieval que ha de separarse de métodos, técnicas y procedimientos utilizados habitualmente por la Historia del Arte. El único camino seguro podría ser el subrogarse en la mente del autor, lo que es imposible. Un targui que representaba con dos líneas rectas a dos personas, siendo la más larga no la de mayor estatura, sino la de más importancia en su opinión, expresaba una realidad de su pensamiento aplicada a una aparente incongruencia formal; una forma semejante a la pi griega para un camello y una línea recta para el ouadi, estaban traduciendo de forma, en su opinión naturalista, una realidad, pero de manera totalmente diferente aplicada a como pintaba con carbón en las paredes repitiendo figuras con el mismo aspecto que tenían las pinturas antiguas próximas.

Un ejemplo que estimamos fundamental es el del jinete del Cingle de la Mola Remigia en el barranco de Gasulla (Castellón de la Plana)<sup>7</sup>. El caballero lleva un casco con cimera en forma de cresta y gobierna el caballo por medio de una brida, lo que no deja duda de que estamos frente a una figura posterior a la introducción de la monta del caballo, lo que llevaría la pintura, por lo menos, hasta después del 1,200 y si tenemos en cuenta el casco podríamos pensar en modelos del Bronce final y una fecha que iría alrededor del siglo VIII, con lo que hasta podría concluirse que fuese una moda introducida por las gentes de los Campos de Urnas. Tendríamos así una supervivencia de las pinturas levantinas en época de las esquemáticas, que con excesiva simplicidad se suelen fechar en el Eneolítico. La perpetuación de los «santuarios» levantinos en plena Edad del Bronce no nos ofrece ninguna duda, imitándose los elementos formales de los modelos, pero con una realización distinta. Las figuras del Cingle, naturalistas, pero con una especial rigidez en lo que se refiere a los animales, ciervos y cabras, acentúan el esquematismo en la microfigura de una cierva volviendo la cabeza y en todo este grupo son de un color semejante al de las figuras antiguas, partiendo del óxido de hierro, pero más agrio que el de las restantes no apareciendo el esquematismo clásico sujeto a modelos del Oriente próximo, sino a una simple evolución de formas, conservando el naturalismo y el cuidado en la imitación de los modelos inmediatos, de los que se diferencian absolutamente, naturalmente si se observan sobre los originales y no sobre las copias o calcos por fieles que éstos sean.

<sup>7</sup> A. BELTRAN, *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*, Madrid, 1982. E. RIPOLL PERELLO, *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)*, Barcelona, 1963.

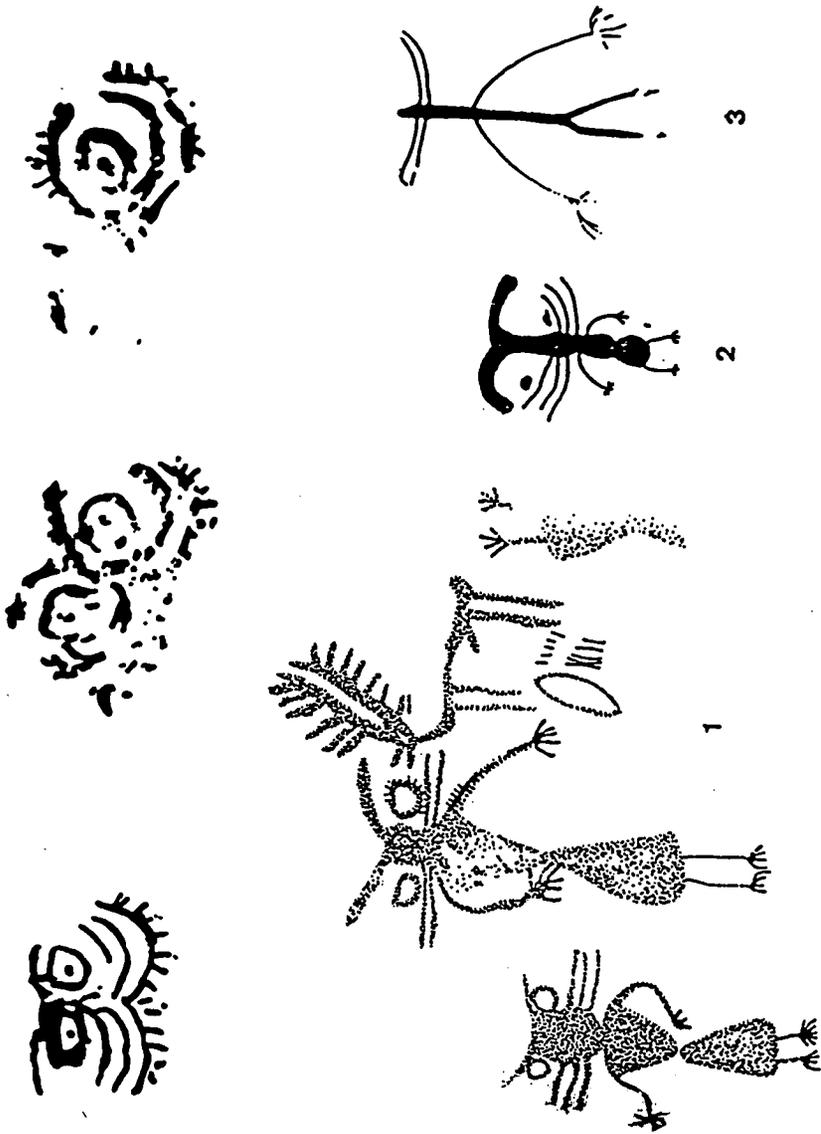
En el XIX Congreso Nacional de Arqueología, celebrado en Castellón en diciembre de 1987 se dio cuenta de un conjunto de pinturas «levantinas» que no ofrecen dificultades para su calificación, pero con ellas se pintaron con idéntico color y en el mismo lugar cortas inscripciones «ibéricas», hallazgo sorprendente que quizá tendrá que ser estudiado más profundamente, pero que abre muchas posibilidades a la conservación de algunas de estas pinturas «levantinas» hasta épocas posteriores, cosa que sabíamos se produjo con la llegada del «arte esquemático», pero que pensábamos que no resistiría la fuerte helenización y romanización del territorio. Se conocen muchos casos de signos esquemáticos incluidos en los frisos levantinos o de grandes paneles de aquel estilo flanqueando los covachos naturalistas. ¿Hasta cuándo perduraron y en qué medida podemos suponer que hubo una cuestión de fondo en la continuidad que podría buscarse en los tiempos medios, después de impregnada la Península del mundo clásico? No tenemos contestación para esta pregunta, pero tampoco nos sirve el aplicar la fácil solución de que todo es obra de los habitantes de medios rurales, campesinos o pastores cubriendo sus ocios dibujando rayas o monigotes, para explicar la totalidad de los casos de este arte «popular» que conocemos. Los tuareg del Tassili siguen dibujando con carbón figuras que se parecen a las de la fase del camello en el Sahara por un proceso de imitación y de perduración del sentido de las pinturas prehistóricas; nuestros pastores han olvidado totalmente las pinturas de los covachos a las que no han dado sentido particular, salvo algunos casos como el de los ciervos de la Roca dels Moros de Calapatá, en los que el morro de uno de ellos señalaba el lugar donde los sarracenos habían escondido sus tesoros.

Es necesario pues utilizar el método arqueológico para las manifestaciones plásticas que «no tienen historia» ni pueden ser sometidas a las pautas de la Historia del Arte y para las que no hay información escrita. Basta con tratar de ordenar los grafitos contemporáneos con arreglo a tipologías para darse cuenta de la profundidad del problema que ha de ser resuelto por la inserción de grabados o pinturas en el conjunto cultural a que pertenecen. En la práctica todos los criterios expuestos serán útiles; integración de los signos en los conjuntos, estudio de las pátinas según la calidad del soporte rocoso y las condiciones climáticas, superposiciones de figuras que proporcionarán una cronología relativa, aparición de objetos identificables que puedan fecharse o adscribirse a una cultura determinada y modos de trabajo y realización. Y, por descontado, no olvidar que cada una de estas afirmaciones no dará una fecha absoluta y que en la mayor parte de los casos podrá aplicarse a tiempos muy distintos.

La conclusión que podemos obtener es que para trabajar con seriedad sobre el arte «popular», «de pastores» o «campesinos» que conserva en su infantilismo notables puntos de contacto con las estilizaciones y esquematismos que hallamos en la Edad de los Metales, es preciso utilizar los principios y técnicas del método arqueológico, que no son los usados por

los historiadores y, sobre todo, por los cultivadores de la teoría de las formas. Es posible que se diferencien poco de los que sirven para la investigación del arte de cualquier otra etapa prehistórica, pero, sin duda, habrán de ser manejados por especialistas de los tiempos medievales o modernos para poder extraer todas las consecuencias derivadas del ejercicio del universal método de observación, asignación a espacio y tiempo e interpretación.





II. Arriba. Signos oculados en las pinturas de El Collado del Guijarral (Albacete) (según Sánchez Jiménez y Soria). Abajo: figuras bitriangulares de tendencia naturalista junto a ciervos esquemáticos en Los Organos (Despeñaperros), figura oculada, pero con cuerpo y otra versión de los elementos definitorios/decorativos, en el abrigo de las Vacas del Retamoso y simplificación máxima de estos elementos en Arroyo de Martín Pérez (todos en la provincia de Jaén y según González Navarrete, López Payer y Soria).



1

*"Templo" del dolmen de  
Penalta. Pintura roja.*



2



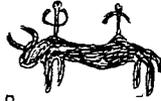
A



B

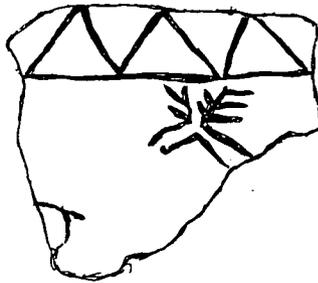


C



D

3



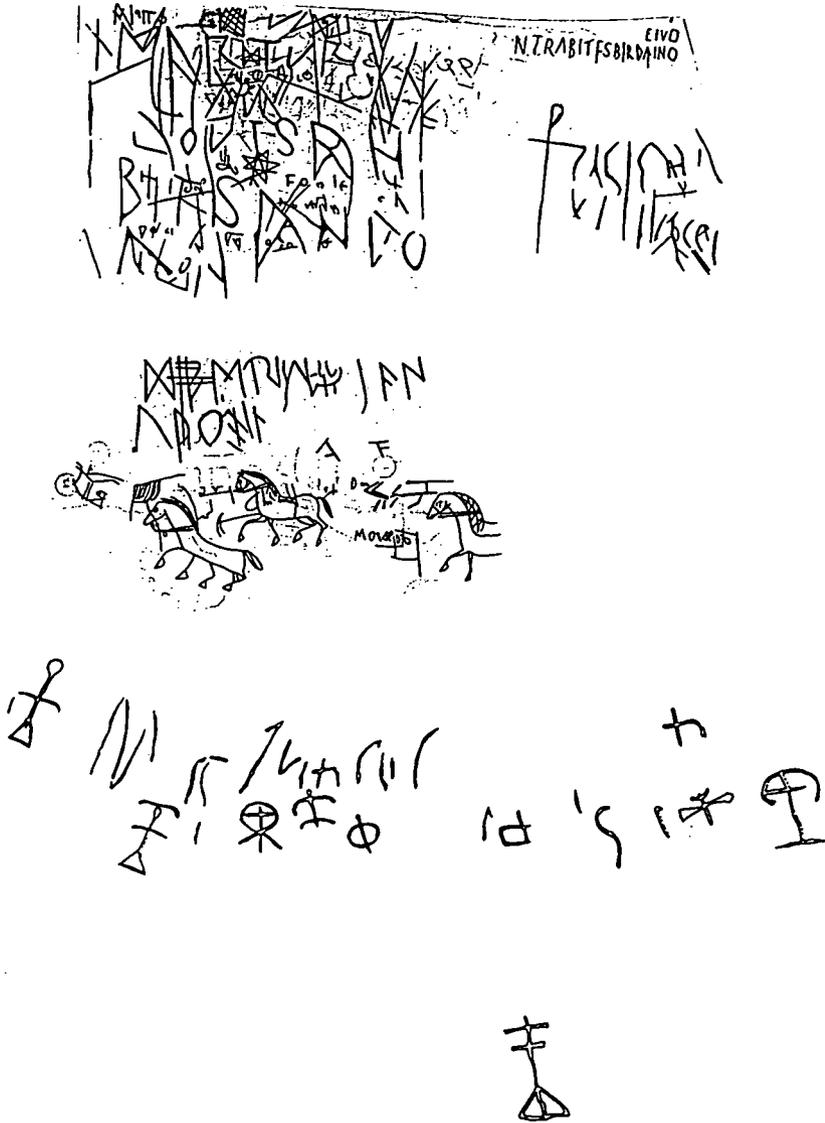
4

III. «Templo» pintado sobre la estela dolménica de Penalta, Cota (Viseu, Portugal), Museo de la Universidad de Oporto, donde se figuran en rojo dos figuras femeninas con los brazos levantados sobre una estructura construida, como en el Risco de la Zorrera de Avila. 2. Jinete naturalista del Cingle del barranco de Gasulla (Castellón) y no obstante su estilo posterior a la introducción y monta del caballo y del casco con cimera, que podría llevarlo hasta la primera Edad del Hierro y desde luego a después del 1200 a.C., aunque por su estilo debería ser situado en una fase muy antigua del arte levantino. 3. Figura ancoriforme roja sobre équido seminaturalista (A), solar masculina (B) y femenina (C) y pareja sobre bóvico, en negro (Los Estrechos de Albalate del Arzobispo, según Beltrán), con alteración del orden cronológico de los colores (en teoría primero rojo y luego negro) o de los estilos (esquemático-seminaturalista). 4. Incisión sobre cerámica hallstática de Las Valletas de Sena (Museo de Huesca) que estilísticamente encajaría perfectamente entre los ciervos esquemáticos en la pintura parietal de la Edad del Bronce (según Beltrán).



IV. Arriba «churinga» australiano de evidente representación antropomórfica, en relación con los antepasados y con representación semejante a la de estelas de la Edad del Bronce de Val Camonica, Galicia-Portugal, Palacio de Zonzamas de Lanzarote, etc. Conjunto de pinturas australianas del período de «contacto», obra de un pueblo de economía paleolítica, pero cronológicamente de nuestros tiempos: a) Prau macassiano de las Célebes. b) Cris macassiano complementario de armas aborígenes. c) Barco europeo con su cargamento entre el que no faltan un revólver, un hacha, una cabra. d) «Hechicero» que debe ser puesto en relación con las otras figuras a las que incorpora a la mentalidad aborígen de los cazadores (según Chaloupka).

DIGRESIONES SOBRE EL ARTE ESQUEMATICO



V. Arriba. Grabados de la cueva de la Camareta (Murcia, según Antonino González Blanco). Arriba signos que podrían ser medievales y modernos con inscripciones romanas; abajo caballos que calificaríamos de medievales con inscripciones ibéricas. Abajo: Grabados rupestres de Giribaile (Jaén, según Soria y Fortea) cuya datación en la Edad del Bronce para todo el conjunto es más que dudosa, aunque las cruces de cristianización no sean sino una referencia ante quem para los demás.